



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE DANÇA
GRADUAÇÃO EM LICENCIATURA EM DANÇA

CONFIGURANDO PARA CENA DE DANÇA, O MEU INVENTÁRIO PESSOAL¹

Denise Simplício Alves²

Orientador: Prof. Dr. Fernando Davidovitch³

1 - RESUMO

O presente artigo pretende investigar como foram traduzidas as informações de minha autobiografia para uma configuração cênica em Dança. Esta autobiografia, foi relatada em um inventário pessoal, escrito durante o estudo do componente de Africanias, do curso de Licenciatura plena em Dança da Universidade Federal de Sergipe. Este Inventário continha relatos de familiares: histórias, memórias e costumes dos meus avós, bisavós, tios e tias, sua religiosidade, formas de subsistência, fonte econômica e cultura, e um conjunto de crenças que constituíram e forjaram o meu caráter, moldando assim a minha maneira de ver o mundo e as minhas relações interpessoais dentro do convívio Social. Assim, propomos revisitar esse trabalho autobiográfico e fazer uma análise mais detalhada de como essas informações pessoais de vida foram traduzidas para uma linguagem cênica de dança.

Palavras - chave: autobiografia; tradução cênica; dança; inventário; coreografia.

¹ Artigo Científico apresentado a disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso II, como requisito necessário para a obtenção da Graduação em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Sergipe, em março/2024.

² Graduanda em Licenciatura em Dança pela Universidade federal de Sergipe. E- mail: deniales@hotmail.com.

³ Professor efetivo do curso de dança na Universidade Federal de Sergipe (UFS), Dr. em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP), através do programa de Doutorado Interinstitucional (DINTER – USP/UFS). Mestre em dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança, pela (UFBA). Formado em Licenciatura em Língua Portuguesa e Inglesa e Bacharelado em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Formado em Dança Israelita, em Israel, pelo curso Keshet-Art. Formado no curso de Pedagogia do Movimento para o Ensino da Dança, do Departamento de Extensão da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Integrante de três grupos de pesquisa: ARDICO - Arte, Diversidade e contemporaneidade (UFS); CEPECA – Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do ator (USP); GPDAS – Diáspora Atlântica dos Sefarditas (UFS); tem experiência em dança como bailarino, interprete-criador, professor e coreógrafo. fernandodavidovitch@gmail.com

2 - INTRODUÇÃO

Um dos momentos mais significativos e de grande relevância para mim enquanto discente do curso de licenciatura em dança da Universidade Federal de Sergipe foi a construção de uma célula coreográfica para o componente curricular de Africanias. Neste componente, escrevi o inventário pessoal solicitado pela professora, que posteriormente serviu de fonte de pesquisa para a composição coreográfica. Nele, continham alguns relatos de familiares, sendo o principal relato, o da minha tia, hoje falecida, Creuza dos Santos. Todas as vezes que leio este inventário, reflito o quanto este trabalho foi importante para o reconhecimento das minhas raízes e ancestralidade.

O inventário pessoal é constituído por um conjunto de histórias e costumes dos meus avós, bisavós, tios e tias, sua religiosidade, sua forma de subsistência, fonte econômica, cultura e crenças, que constituem a minha singularidade. Todos esses aspectos forjaram o meu caráter, e moldaram a minha maneira de ver o mundo e as minhas ações e comportamentos no convívio social. Esta pesquisa autobiográfica transformou-se em uma cena apresentada para a professora, e para os colegas de turma na conclusão do componente.

Pensando no trabalho de conclusão de curso ser uma autobiografia, propomos voltar a este trabalho e pesquisar como foram traduzidas todas estas informações para uma configuração cênica em dança.

3 - DESENVOLVIMENTO

3.1 - A Performance Autobiográfica

A coreografia autobiográfica é reconhecida historicamente desde a década de 60, graças aos registros desta arte, dentro do grupo da Judson Church. Dentro do âmbito novaiorquino a partir de uma diversidade construída, segundo menciona Banes (1994, p. 281 apud SANTANA, 2009, p. 22) "[...] havia um insaciável apetite por narrativas de todas as formas: autobiografia (grifo nosso), biografia, ficção, documento político, entrevista, linguagem de signos e outros sistemas de gestos emblemáticos”.

Dentro da perspectiva de dados históricos, conforme menciona Santana (2009), Ivone Rainer aponta que a autobiografia é um dos subsistemas da dança pós-moderna dos anos 1970/1980, executado por coreógrafos como Johanna Boyce, Tim Miller, e Ishmael Houston – Jones.

Santana (2009 p. 22), tomando como referência Cypriano (2005) e Canton (1994), coloca que [...]” é importante também citar a alemã Pina Bausch, cujos processos de criação fazem uso de memórias pessoais dos bailarinos-atores, para levantamento de material na construção de seus personagens” [...]

Fazer um trabalho autobiográfico é desnudar para o público a fragilidade e a personalidade do bailarino. Esta proposta artística é diferenciada, pois não está presa a execução de uma técnica limitada a ser representada por um personagem previamente elaborado.

Esse é um traço histórico inscrito singularmente no trabalho de Bausch. Ela expõe no palco as fragilidades dos bailarinos, suas personalidades, diferentemente de uma proposta de execução técnica restrita à representação de um papel, como estavam acostumados os bailarinos. (CYPRIANO, 2005 apud SANTANA, 2009 p.23)

Nesta perspectiva, fortalecemos o conceito de que a autobiografia faz o uso deste local, onde as nossas memórias e sensibilidades vão sendo expostas desde a concepção do inventário pessoal, (reunião de memórias) até o momento da tradução para a cena de dança propriamente dita.

Trazer para a cena essas memórias, representou dançar a minha história. Alcancei os meus avós, os seus costumes, tendo estado a maior parte da minha vida em companhia das minhas tias, observando e vivenciando a sua religiosidade e os seus valores. Esses valores sempre foram o meu alicerce. Criar a coreografia significou trazer para a cena de forma artística, os impactos causados em minha personalidade, transformando-os em cena. Portanto, foi para mim como trazer à tona a minha herança cultural e afetiva de forma autoral. Autobiografar no sentido literário, é fazer uma biografia, uma escrita de si mesmo, e no sentido cênico da dança, é traduzir esta escrita para a linguagem do corpo. Portanto, produzir uma cena de dança autobiográfica, perpassa por estes dois processos de investigação cada um com a sua especificidade. Conforme colocado por Bernstein (2001)

[...] “Na arte da performance, o performer é o autor do seu Próprio script”. [...]

Todas as pessoas tem um passado ancestral, raízes e histórias que estão assertivamente relacionados à sua personalidade e, em muitos casos, a condição social que estão inseridas. Conhecer a própria história é obter o entendimento de quem você é, de onde você veio e porque você está onde está, bem como onde você quer chegar. Este autoconhecimento é relevante para a construção e evolução do ser cidadão e da pessoa humana, possibilitando assim, alcançar novas rotas e perspectivas. Quem não conhece a sua história não pode definir a sua identidade.

Estas histórias explicam o nosso hoje. Nem sempre elas serão boas. Talvez sejam até traumatizantes. As histórias muitas vezes são invisíveis e silenciadas aos olhos e aos ouvidos de uma sociedade que trata milhões de trabalhadores, homens e mulheres de forma discriminatória por causa da cor, da classe social e da opção sexual. Homens e mulheres que contribuíram e continuam contribuindo para o crescimento da economia, e que passaram e passam por situações de privações e de riscos tanto em nosso estado como pelo Brasil afora.

Transformar estas histórias em cena é poder fazer conexões com outras histórias semelhantes ou não. A performance solo tem também esse papel de dar voz a quem não tem voz e abrir um espaço para reflexões das minorias. Neste sentido, conforme defende Bernstein (2001), a performance solo autobiográfica desempenha efetivamente uma função crítica. Podendo-se desta forma criar um local de discussão para aqueles que não estão inseridos em um discurso que seja ideologicamente normativo dominante, servindo assim como um instrumento de reivindicação das minorias.

A performance autobiográfica pode emocionar, incomodar, exhibir o belo, mas principalmente comunicar de forma artística, abrindo espaços de discussões e reflexões para indivíduos que em sua maioria são invisíveis à sociedade. Indivíduos estes, que estão à margem e que sofrem e lutam diariamente para garantir o pão. Pode também levantar questionamentos e impelir pessoas a mudanças e à valorização destas classes. Conforme coloca Bernstein sobre Foucault

O discurso pode ser tanto um instrumento e um efeito do poder, ele pode também funcionar como um obstáculo, uma pedra no caminho um ponto de resistência e um ponto de partida para uma estratégia

oposicional. O discurso transmite e reproduz poder, mas também o enfraquece e o revela, torna-o frágil e faz com que seja possível obstruí-lo. (BERSTEIN, 2001, p. 92)

As minhas tias não tiveram muito estudo, mas sabiam ler e escrever. Trabalharam duro para que a minha mãe que era a mais nova estudasse, e hoje eu estudo porque a minha mãe pode estudar. Mas as minhas tias não. Podemos fazer algumas indagações pertinentes: quantas mulheres são privadas do estudo e da qualidade de vida? Quantas e quantas mulheres são privadas de sonhar? muitas sonham por seus filhos e dedicam - se a eles. Quantas mulheres hoje trabalham, são mães solteiras e entregam suas vidas para a realização dos sonhos de seus filhos. Eu enquanto mulher, trabalhadora e artista, me identifico e me encontro também neste local de silêncio e luta, e apesar de viver uma realidade um pouco mais democrática e moderna, para mim ainda é um ato de resistência, pois não tive o privilégio de somente estudar durante o ensino médio e universidade, mas ao contrário, tenho que trabalhar assumindo uma jornada tripla para também realizar os meus sonhos e ajudar a minha família. Vou seguindo assim o exemplo destas mulheres.

A pesquisa feita através do meu inventário pessoal, possibilitou descobrir e entender muitas questões relacionadas à minha espiritualidade, religiosidade, a força do trabalho, os talentos exercidos na música, o ser artista, o ser cantora, o ser mulher negra, e confrontar fazendo conexões, criando pontes e também enfrentando conflitos internos de aceitação, reconhecendo os meus limites e buscando superá-los, ou apenas aceitá-los. Traduzir muitas destas questões é um desafio, pois remete a um olhar para dentro e para fora de mim mesma e encontrar a minha verdade.

3.2 - Memorial

Foi solicitado pela professora do componente curricular de Africanias a confecção de um inventário pessoal que deveria ser escrito ao longo do mesmo. Este inventário foi o resultado de uma pesquisa feita por nós alunos sobre o nosso histórico familiar, cultural, memórias afetivas, infância e etc. Tudo aquilo que estivesse relacionado à nossa origem e à origem a dos nossos pais, que fosse para nós significativo. Como minha mãe e o meu pai já haviam falecido, me restava os tios e tias e alguns primos mais próximos. Não tive muita aproximação afetiva com os meus familiares paternos, pois meu pai não era muito de falar sobre ele e sobre sua família.

A história que eu conhecia era da minha mãe, contada por ela e pelas minhas duas tias, suas irmãs mais velhas que foram responsáveis por todo o seu desenvolvimento estudantil. Foram elas que a levavam para escola e investiam em seu estudo, já que era bem pequena e moravam na roça. Elas se chamavam Jacy dos Santos e Creuza dos Santos. Foram Tias e mães ao mesmo tempo para mim e para os meus irmãos e primos.

Assim, comecei a investigar. Uma das minhas maiores fontes de informação foi Creuza dos Santos, já falecida. Conte também com relatos de minha tia Zizi. Creuza dos Santos, com seu jeito alegre e risonho, me contou muitas coisas que escrevi em meu inventário e que serviram de inspiração para a composição da coreografia.

Farei agora uma breve descrição dos pontos principais do inventário, com as memórias que para mim são de grande importância.

3.3 – O Inventário Pessoal

Comecei a confecção e a escrita do inventário, anexando um terço físico à primeira página do livro, acompanhado da oração do terço. Todos os dias às 18:00 horas a minha avó reunia os filhos e netos para rezar. Lembro-me muito bem, pois rezei várias vezes, e esta devoção tenho até hoje.

Conforme Trecho da música *Ave Maria Sertaneja*, popularizada originalmente na voz de Luiz Gonzaga no álbum *Triste Partida*, gravado em 1964 pela RCA Records, composta por Júlio Ricardo e Osvaldo de Oliveira: “Quando batem as seis horas, de joelhos sobre o chão, o sertanejo reza a sua oração: “Ave-Maria, mãe de Deus Jesus, nos dê força e coragem pra carregar a nossa cruz”. Nos reuníamos na casa da minha avó, Maria Engrácia dos Santos, para rezar às 18:00 h.

Maria Engrácia dos Santos, filha de João Francisco e de Maria Claudiana. João Francisco meu bisavô foi escravizado, segundo relatos. Eles eram católicos nascidos em Alagoas. Aos 15 anos minha avó foi a juazeiro a pé. Também era devota de Nossa Senhora da Conceição. Casada com meu avô Manoel Simplício, viviam da agricultura, do cultivo de arroz, do milho, e também da pescaria. A venda de artesanato também complementava a renda. A minha tia “Que-Quê, como nós a chamávamos me contava que elas vestiam roupas feitas de sacos para plantar e

colher o arroz. Para se proteger do sol, elas usavam um lenço na cabeça acompanhado de um chapéu.

O meu avô materno chamava-se Manoel Simplício. Era vaqueiro, agricultor e morava em carrapicho, hoje chamado de Santana do São Francisco. Pescava camarão e fazia trabalhos artesanais tais como cestos e redes. O nome da sua mãe era Maria das Mercedes Simplício, era portuguesa, e o seu pai José Martiniano. Os pais de minha avó, eram devotos de nossa senhora da conceição e tinham por obrigação e prazer, a realização de uma novena. Junto com os irmãos de meu avô, se responsabilizavam pela festa e pela celebração da mesma. Nesta celebração havia muita música, e o instrumental era composto pela zabumba e pelo pífano. Os fogos complementavam a animação. O rosário simbolizava a devoção à Nossa Senhora. Todos esses elementos, faziam parte da comemoração e devoção a nossa Senhora da Conceição. Uma curiosidade sobre o meu avô, que também era devoto, é que ele rezava o rosário todos os dias e esta devoção foi transmitida de pai para filho até chegar nos netos.

Nas festividades, brincava-se o pastoril e o reisado. Minha mãe era especialista em pastoril. Ouvi várias vezes ela cantando: “Meu são José dai-me licença para o pastoril brincar, viemos para adorar: Jesus nasceu para nos salvar”. Este trecho era cantado na abertura do pastoril.

Quando eu e meus irmãos éramos ainda crianças, minha mãe nos levava para o povoado chamado saúde, próximo a Santana do São Francisco. Nós íamos de Neópolis até a saúde caminhando e cantando, compondo músicas, contávamos histórias, e ao chegarmos à casa da tia Tereza, mais conhecida como Zizi, tínhamos o rio São Francisco inteiro para nos refrescar. São lembranças maravilhosas de minha infância. As brincadeiras, os banhos e as conversas na calçada. As comidas, o pão quentinho, o leite, era tudo muito mais saboroso.

Um pouco sobre o meu pai José Rufino de Jesus Alves. Não tinha religião específica de devoção. Ele era um excelente profissional, sua profissão era de pintor de parede. Sua mãe era Hortilina de Jesus e seu pai Josias Alves Barbosa. Minha avó era comerciante e tinha um ponto de peixe junto com o meu avô. Tiveram 14 filhos, 7 mulheres e 7 homens. As mulheres morreram só os homens sobreviveram. Com oito anos de idade meu pai foi embora para Salvador e nesta cidade passou a maior parte

de sua vida trabalhando. Esteve em passeio por Aracaju, onde conheceu a minha mãe no carnaval. Estes foram os pontos principais contidos em meu inventário pessoal. A religiosidade sempre foi muito forte e presente em minha família, a natureza, o contato com a água, o Rio São Francisco na minha infância, a fé e o trabalho das minhas tias. O estudo da minha mãe, a competência e a força de meu pai. A criatividade artística dos meus avós no artesanato. O processo para plantar o arroz, feito pelas minhas tias. Elas enfrentavam o sol o calor e a chuva, reunindo e liderando pessoas. Eu me identifico muito com isso. Gosto de reunir pessoas para a construção de algo artístico. Gosto do processo, mesmo que seja difícil e árduo. Plantar para colher, isso me traz esperança, como trazia esperança para elas. Foi assim que conseguiram sobreviver, ajudar aos meus avós e educar a minha mãe. Enfrentar desafios e superá-los. Promover cultura.

Sabemos que nem tudo são flores e harmonia. Mas neste trabalho, tive a preferência em enfatizar a superação de momentos mais difíceis, vivenciados pela minha família e por mim.

3.4 - O Processo Criativo

Após fazer o inventário pessoal e coletar as informações através da pesquisa no inventário, comecei a pôr em prática o laboratório para a realização da cena; as práticas nos componentes curriculares de Danças Sergipanas, Africanas e Danças Brasileiras foram essenciais para a montagem da coreografia. Para a criação, eu utilizei o *dojo*. Conforme Nagai (2008 p. ix) “O *dojo* é um procedimento laboratorial do método Bailarino - Pesquisador- Interpretar (BPI), criado pela Prof^a. Dra. Graziela Rodrigues”. No método BPI o bailarino faz a investigação indo ao encontro das fontes como pessoas e lugares para compor e estruturar o seu trabalho cênico.

Vivenciei inicialmente esta prática em Danças Brasileiras, e fiquei encantada na forma como a mesma possibilitava a mim, um mergulho no imaginário criativo, fazendo transbordar as memórias presentes em meu interior inconsciente e traduzindo-as para o corpo dando fluidez ao fluxo de movimentos e expressões, falas e gestos. Conforme Nagai (2008 p. ix):

O *dojo* do BPI é o espaço de exploração da memória corporal. inicialmente, o *dojo* compreende um círculo de giz desenhado no chão no qual o bailarino adentra diariamente, deparando-se com imagens, sensações e emoções as quais deverá reconhecer e dar movimento

num constante exercício de auto-observação.

O desenvolvimento do meu processo criativo, foi realizado na sala de minha casa, onde fiz um círculo no chão e dentro deste círculo mergulhava em minhas histórias, despertando imagens sensações, gestos e movimentos para a minha criação coreográfica. Utilizava para isso também músicas que davam sentido a minha pesquisa corporal. Estas músicas tinham na sua estruturação a percussividade bastante evidenciada.

Este mergulho interior, proporcionou-me fazer um diálogo interno, mas principalmente me deparar com o universo externo identificado na figura dos meus avós, tias, pais e irmãos. E quando comparamos as nossas próprias concepções com o que os outros são, ou esperam de nós, podemos reconhecer quem realmente somos. Trazemos conosco muito da nossa família, muito mais até do que imaginamos, e isto é fato. A coreografia traz a história da minha família, mas também traz a minha identidade pessoal, gerada por meio desse diálogo interior e exterior. Estas vozes que calam e que não calam dentro de mim. Conforme Santana (2009, p. 49):

Desde a infância, as pessoas atuam em diálogos com outras representativas (mãe, professor, amigos, etc.), colocando-as em posições particulares (filha, aluno, amigo, etc.), cuja variação acorda com a situação social da qual se faz parte. Essas não são situações neutras, mas povoadas de aprovações e desaprovações (bom ou mal filho, amigo confiante ou não, aluno inteligente ou preguiçoso).

A minha individualidade, também está sendo narrada através dos eventos que considere como mais importantes. Eventos que se prolongaram pelo tempo, e que se repetem hoje no meu dia a dia. Cito como exemplo, a religiosidade que hoje é contraposta ou até mesmo justificada com a minha busca pela espiritualidade. O ser cantora, produtora cultural, se identifica plenamente com as festas, e reuniões familiares onde a música e a dança se faziam presentes. O ser mulher e a preocupação no cuidado com os meus irmãos é simplesmente o mesmo sentimento de zelo que as minhas tias tinham pela minha mãe. Conforme Santana (2009, p.50)

A pessoa, em suas interações dialógicas, produz narrativas sobre si mesma, gerando representações sobre o *self* em desenvolvimento. O termo auto-narrativa está relacionado com a narração de eventos relevantes para a pessoa, ocorridos em sua vida, através do tempo.

Passo agora a descrever a configuração coreográfica traçando um paralelo, com o inventário e com referencial teórico.

3.5 - A Coreografia

A ideia da coreografia foi configurar para a cena da dança o meu Inventário pessoal, transformando em movimento as memórias, sensações, musicalidades, fatos ocorridos, as crenças e os costumes religiosos e culturais presentes em mim e no meu histórico familiar. Dentro do processo criativo, busquei expressar as impressões adquiridas dentro do laboratório cênico. Reconhecer as minhas raízes e ancestralidade ao longo da pesquisa, possibilitou fazer as devidas conexões com os conteúdos teóricos e práticos, vistos em sala de aula, nos componentes curriculares de Danças Brasileiras, Danças Sergipanas e Africanias. Estas histórias que não eram só minhas, mas também de meus pais avós e bisavós, estão presentes na minha individualidade. A estrutura física, ou seja, a maneira na qual procurei organizar o meu corpo para a execução dos movimentos, foi dentro do universo das manifestações populares brasileiras, observadas e codificadas por Graziela Rodrigues, no método BPI (Bailarino – pesquisador – interprete). Graziela Rodrigues é Professora Titular do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) no qual atua na Graduação em Dança e no Programa de pós-graduação Artes da Cena. Conforme Rodrigues (1997, p. 43): “A partir de uma intensa relação com a terra o corpo se organiza para a dança. A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda a estrutura física se edifique a partir da sua base”.

Desta forma, as referências feitas durante a descrição desta coreografia, foram inspiradas a partir desta anatomia simbólica.

A coreografia foi dividida em 4 partes:

1. A devoção
2. O percurso
3. O plantio
4. A colheita

3.5.1 - A Devoção

A cena começa com uma prece em frente da imagem de Nossa Senhora da Conceição. Diante da imagem, eu inicio a coreografia no plano baixo, primeiro de joelhos. Na sequência eu repouso as coxas sobre as pernas e tornozelos e faço movimentos de abrir e fechar a região do externo. Estes movimentos são intercalados com os braços e mãos que formavam um círculo que iniciava sobre a cabeça se estendendo como um semicírculo no chão em meu entorno. Os braços eram acompanhados harmonicamente pelas mãos, que em alguns momentos estavam abertas em sinal de recebimento e doação e em outros momentos estavam unidas palma com palma, em sinal de oração e recolhimento. Esta configuração criava uma ideia de conexão entre o céu e a terra, e expressavam a espiritualidade, a fé sentida a força e a proteção solicitada antes do plantio, para a lida na vida e no trabalho. Neste sentido, conforme defende Rodrigues (1997 p. 44) “[...] a região do externo mobiliza o espaço do emocional. Os braços e as mãos interagem na construção do mastro da bandeira, dinamizando as energias que estão acima”. Segundo Graziela (1997), esta estrutura é mais evidente quando o indivíduo está ligado ao sagrado, sendo impulsionada a reagir de forma simbólica. A estrutura física é comparada a um mastro votivo cuja parte inferior se liga a terra e a superior ao céu.

Este é o ponto que inicia e permeia toda a coreografia: a devoção, a religiosidade e a fé.

O meu figurino era branco e confeccionado com tecido de saco, representando a roupa que as minhas tias usavam para plantar e colher o arroz.

3.5.2 - O Percurso

Para sair do plano baixo, onde as coxas estavam repousadas sobre as pernas, e passar para o plano alto, fiz a posição de cócoras. Com os pés em paralelo, fui erguendo o corpo de maneira lenta, desenrolando a coluna vertebral, vertebra por vertebra, até atingir a posição em pé. Nesta posição fui desenhando o infinito com o quadril e deslizando os pés no solo. Os braços acompanhavam esse desenho de forma fluida e alternada, braço esquerdo e direito fazendo movimentos de cima para baixo. Em seguida os pés voltam a ficar em paralelo, agora alternando esquerda e direita me deslocando para frente. O tronco responde juntamente com o externo e braços em movimento de vai e vem em sincronia com os pés e ao ritmo percussivo: pé direito à frente acompanhado de braço tronco, alternando com pé esquerdo à frente. Em alguns momentos, braços e mãos passavam sobre a testa representando a retirada do suor devido ao calor intenso. Os pés alternavam em um deslocamento para frente simbolizando uma caminhada, um percurso. Eles tocavam o solo como que extraíndo dele algo que podemos classificar simbolicamente como uma energia ou força que percorre todo o circuito energético do mastro votivo. Chamamos aqui de corpo-mastro o corpo do bailarino intérprete que dança, comparando-o ao mastro votivo. O mastro votivo, que carrega a bandeira é um elemento simbólico de grande importância nas comemorações coletivas. Quando se ergue a bandeira com o santo padroeiro é um sinal que a festa começou. Caracteriza o centro energético da festa. Esta parte da coreografia representa o percurso que as minhas tias faziam para local onde se plantava e se colhia o arroz, o percurso feito pelos meus avós para trabalho e o meu percurso em direção à realização dos meus sonhos e objetivos. O calor do sol, ou a chuva pelo caminho, podem assim também representar as intempéries da vida que enfrentamos. A estrada de terra por onde os pés calejados se desloca também, configuram a conexão, o amor à mãe terra. Conforme defende Rodrigues (1997 p. 44)

[...] A estrutura física encontra-se em harmonia com a própria natureza do homem, a busca de superar os limites do próprio corpo físico". Os movimentos expressaram o cansaço e a ligação das energias do solo e do alto [...] as energias do solo e as energias do alto percorrem o corpo-mastro. O circuito energético canaliza a força para as partes específicas do corpo, quando estas se tornam evidentes na

condução do movimento.

3.5.3 - O Plantio

Ainda no plano alto com o mesmo movimento alternado dos pés, começo um deslocamento em direções variadas, com os braços à frente do corpo e as mãos fechadas. Esses braços estão arredondados e fazem um movimento circular que passa frente a cabeça e desce à frente das coxas, passando pela posição *Bras bas*. Os punhos e as mãos fechadas, simbolizam as sementes nas mãos. Esse movimento é repetido durante os deslocamentos e os giros tanto diante da parte frontal do corpo como nas laterais direita e esquerda. Os pés deslizam no solo, mostrando sempre a conexão entre o corpo do bailarino e o mesmo. Após algumas repetições, eu desço para o plano baixo e repousando as coxas sobre os pés e tornozelos, faço movimentos circulares sobre o chão ainda com as mãos fechadas, sem tocá-lo, representando a preparação da terra. Na sequência, eu bato as mãos fechadas no solo e as abro ao mesmo tempo, e em tempos alternados entre direita e esquerda, de forma mais brusca, dando a ideia de estar lançando as sementes no solo de terra molhada em uma região de lagoa, para que sejam germinadas. O movimento dos pés que deslizam na lama imprime, em todo o momento da coreografia a íntima relação com o solo. As mãos lançam as sementes. Movem-se fazendo parte de toda a ação como o resultado gerado através de um impulso que nasce da relação com o solo e percorre todo o corpo. Conforme Rodrigues (1997 p. 46)

Os pés apresentam uma íntima relação com o solo. Penetram a terra como se adquirissem raízes, sugam-na como se recolhessem a seiva; amassam o barro; levantam a poeira; mastigam, devolvem e removem a terra através dos seus múltiplos apoios. Consideramos apoio as partes dos pés que atuam no movimento, estabelecendo diferentes tipos de contato com o solo e imprimindo uma determinada força acompanhada de flexão, extensão e rotações em diferentes graus. A linguagem dos pés desenvolvidas através dos seus apoios envolvem principalmente as articulações tíbiotársicas e coxo-femorais.

3.5.4 – A Colheita

Saio da posição de repouso sobre pernas e tornozelos erguendo e flexionando joelho direito em 90 graus. O braço direito e mão acompanham este movimento fazendo um semicírculo no ar para a direita. Ergo a perna esquerda, passando para o plano alto e ergo o braço esquerdo de baixo para cima. A mão esquerda sai aberta do plano baixo e sobe fechada sinalizando o arranque, a colheita. Começo o deslocamento para a direita contando de dois em dois tempos e parando. Ao parar com o braço esquerdo sustentado a frente, faço um movimento com o braço direito simulando um cutelo que corta e ao mesmo tempo arranca recolhendo o que foi plantado. São paradas intercaladas de deslocamento para direita e para a esquerda. Na sequência, coloco os braços em paralelo, na altura do tórax e faço um movimento girando por trás da cabeça simulando bater o feixe para retirar o arroz. Intercalando esse movimento cantava o seguinte verso:

Rodei no morro, quero ver rodar. Quero ver rodar, menina, quero ver balancear. Você diz que amor não dói, amor dói no coração. Queira bem e viva ausente, veja se amor dói ou não. Rodei no morro, quero ver rodar. Quero ver rodar, menina, quero ver balancear. Já te quis! Hoje não quero. Já te dei meu desengano. Para mim tu já morreste, guardanapo de cigano!

A coreografia evidenciava cada feixe sendo cortado um a um. Este movimento para fazer o corte, trabalha pés, quadril, e principalmente o tronco demonstrando força e firmeza na ação. Neste sentido, conforme defende Rodrigues (1997), o tronco pode ser comparado a uma maquinaria de forças que a princípio observadas dão uma impressão de caos, porém ao olharmos mais detalhadamente podemos perceber muitos fatores inseridos em cada instante do tronco: em alguns momentos a sua mobilidade parece vir de uma força proveniente das vísceras e em outros momentos de uma suavidade proveniente da superfície da pele. Após arrancar os feixes amarra-se cada um. Segurando-os com as mãos faz-se um impulso sobre a cabeça batendo-se o feixe para a retirada das sementes. Em seguida as sementes eram recolhidas e levadas. Recolhe-se as sementes. Muitas vezes a colheita era feita por homens e mulheres em um mutirão onde se entoavam versos cantados.

Finalizo a coreografia em sinal de recolhimento, voltando a posição inicial diante da imagem de Nossa Senhora da conceição.

4 – CONSIDERAÇÕES

Confesso que voltar a este inventário não foi nada fácil. É impressionante como as nossas histórias familiares mexem conosco de uma maneira forte e intensa. Em muitos momentos foi como estar com eles, com os meus pais, avós tias, e a sensibilidade foi a florada. Sem dúvida alguma, fazer uma autobiografia e traduzi-la em dança, é expor fragilidades e sentimentos, vulnerabilidades, mas também é tocar em uma força superior que não conseguimos definir. Como dizia a minha tia Jacy: “minha fia, por cima do medo corage”. Somos muito mais dos nossos familiares que podemos perceber, e quando mergulhamos neste universo, compreendemos apenas uma parte dele. Finalizar este trabalho de conclusão de curso é também ser grata aos meus mestres, professores do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe, que muito mais do que conteúdos, abriram os meus olhos para a grandiosidade que é pertencer a uma família, raça e país, honrando a beleza da minha ancestralidade. Com certeza não sou a mesma que entrou no curso, mas sou uma nova mulher cheia de sonhos e disposta a seguir em frente. Que papel lindo e importante é o do professor. É isso que quero levar para os meus futuros alunos. Um encontro com as suas histórias e com suas verdadeiras identidades.

5 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

SANTANA, E. A. R. “Dança Autobiográfica – Multivocalidade do *self* Encenado a partir e além da carne negra” Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança. Orientadora: Profa. Dra. Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli Salvador 2009.

BERNSTEIN, Ana. “A performance solo e o sujeito autobiográfico”. **Sala Preta**, v. 1, p. 91-103, 2001.

NAGAI, M. N. “O *DOJO* do BPI: Lugar onde se desbrava um caminho” Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do título de mestre em Artes. Orientadora: Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues, CAMPINAS, 2008.

RODRIGUES, G. “Bailarino, pesquisador, intérprete: processo de formação”, 1997.